

ские записки (Г. И. Герлинг-Грудзинский), *записки лагерного врача* (В. Г. Александровский), *лагерного лектора* (В. А. Самсонов), *лагерного художника* (Н. Л. Билетов), *лагерного музыканта* (Г. Г. Фельдгун) и даже *записки лагерного прикурка* (В. С. Фрид).

Естественно, что в прозе о ГУЛАГе происходило развитие жанровой системы. Представляется очевидным, что перечисленные жанры и их разновидности требуют своего дальнейшего специального изучения и классификации как в контексте эволюции всей жанровой системы прозы о ГУЛАГе, так и в общем контексте жанровой системы русской литературы XX века.

-
1. *Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие. М., 2002.

Д. А. Дзюмин
г. Омск

«Представление на экране души»: о репрезентации как жанре неклассической поэтики (на примере текстов Бориса Поплавского*)

Наметившийся в 1830–1840-е годы кризис романтического мировоззрения был преодолен графом Лотреамоном и Артюром Рембо. И если первый еще использовал в своем творчестве «археромантические» штампы, то второму в знаменитых «Озарениях» (1874) удалось не только «взорвать» традиционный поэтический строй, но и наполнить «радикальную форму» стихотворения в прозе, «переставшую быть непривычной к десятилетиям двадцатого столетия» [2], «*мерцающими маяками смыслов*», где метафора текста – потока сознания задействована уже была.

Потому французский сюрреализм, благодаря «большой открытости миру» (Кортасар [3]), оказался не просто структурно подготовлен предшествующей практикой всего модернизма, но и явился его пре-

* Фигура Поплавского для нас, скорее, объяснительно-иллюстративная, чем ключевая, по причине «абсолютной зеркальности» творчества поэта ко всей неклассической поэтике. См. об этом: [1].

© Дзюмин Д. А., 2009

дельным обобщением с выходом «в архесемантическую матрицу», в которой прежние законы искусства растворялись «точно в хтонической тьме» [4].

Называя свои стихи «некими загадочными картинами», русский эмигрант Борис Поплавский (1903–1935), «фантастический поэт, тяготеющий к неясному сюрреализму» (М. Слоним), очевидно, воспринимал поэзию «как простое важнейшее делание», родственное живописи и музыке, – «собираение возможного мира души» и «простое рассказывание» «другу-читателю» «того, что предстояло мне» [5] – репрезентации – жанрового сгустка, «собирающего» разрозненные фрагменты душевного мира в синкретичное образное поле.

*Вечером на дне замковых озер зажигаются разноцветные
луны и звезды; чудовищные скалы из папье-маше
под пенье машин освещались зеленым и розовым
диким светом; при непрерывном тиканье
механизмов из воды выходило карнавальное
шествие, показывались медленно флаги, тритоны,
умывальники, Шеллинг и Гегель, медный
геликоптер Спинозы, яблоко Адама, а также
страховые агенты, волшебники, велосипедисты,
единороги и дорогие проститутки – все,
покрытые тонкими рваными листьями мокрых
газет; и т. д. [6].*

При фактическом отсутствии движения стиха наблюдается семантическое «уплотнение» его как визуального знака – *образа-шествия* – заполнение инкорпорирующими объектами (умывальниками, флагами, тритонами, выходящими из воды) – отделения/оживания в читательском сознании. Функционируя в качестве репрезентации, «образ-шествие» пробуждает «память жанра», включая «ассоциативный компилятор» (машины и механизмы не случайны), «перезагружающий» архетип шествия/карнавала. Выходя на архетипический уровень, репрезентация продолжает присоединять сопутствующую семантику до точки знаковой перегрузки (момента в тексте, когда в сознании исчезает первый образ, вытесненный последующими), после чего инкорпорация становится невозможной ввиду: 1) перехода в другое визуальное пространство:

*Затем все общество прогуливается между портowymi
сооруженьями и, задумавшись, уже никогда
не возвращается в замок, где тем временем
зажигается электричество, и, пьяное, поет
у раскрытых окон.*

2) окончания «срока жизни репрезентации»:

*...солнце всходило над
совершенно перестроенным пейзажем, полным
забытых стеклянных скелетов и промокших связок
оберточной бумаги.*

Разбор структуры неклассического текста наводит на иное понимание его сущности – практическую реализацию того, о чем много, но малопонятно говорили сюрреалисты – о создании *сюрреалов* – ассоциативно-визуальных полей – «образных прорывов в трансцендентное» и литературы – формы существования в них.

В отличие от симулякра, *сюрреал* – не замещение реальности, поскольку предполагает смешанное единство физического и духовного видения – единственную возможность познания бытия индифферентно, а наложение невидимого мира на видимый, который устанавливает неожиданные связи внутри текста:

*В черном парке мы весну встречали,
Тихо врал копеечный смычок.
Смерть спускалась на воздушном шаре,
Трогала влюбленных за плечо.*

*Розов вечер, розы носит ветер.
На полях поэт рисунок чертит.
Розов вечер, розы пахнут смертью
И зеленый снег идет на ветви.*

*Темный воздух осыпает звезды,
Соловьи поют, моторам вторя,
И в киоске над зеленым морем
Полыхает газ туберкулезный [7].*

Компоненты картины, разворачивающейся в смешанном (материально-духовном) пространстве, распадаясь на предикатные группы вертикального падения – *умирания* («смерть спускалась», «снег идет», «воздух осыпает») и горизонтального тления – *технического* поддержания (реанимации) жизни («розы носит ветер», «поэт рисунок чертит», «соловьи поют, моторам вторя», «полыхает газ туберкулезный»), маркируются цветовой символикой. Темные действия Смерти, встречая слабое сопротивление розовых (трепыхающихся) действий Жизни и смешиваясь с ними, порождают зеленые (переходные) действия отцветания/осыпания как внутри чужой предикатной группы, так и внутри своей («розы носит ветер» – «розы пахнут смертью» – «зеленый снег идет на ветви» и т. д.). Полная победа темных/черных действий над розовыми ведет к отхожде-

нию розового вверх (в небесную твердь) и опусканию/оседанию *темного* на землю (в твердь земную).

И весна, бездонно розовея,
Улыбаясь, отступая в твердь,
Раскрывает *темно-синий веер*
С надписью отчетливо: *смерть*.

Говорить о репрезентации как жанре всей неклассической поэтики пока очень трудно, так как практически отсутствует научно-методический аппарат, а работы С. Н. Бройтмана, Н. С. Павловой, В. И. Пинковского [8] и некоторых других исследователей, посвященные спорным вопросам «типологии неклассического художественного целого», как и наша небольшая статья, разрабатывают отдельные случаи «неклассического жанроупотребления».

Признание громадного визуально-ассоциативного поля искусства семейством различных репрезентативных жанров, восходящее к методологической программе Г. К. Вагнера [9] и оправданное материалом его исследований (иконопись Древней Руси), переосмыслиется при наложении вагнеровской «иконологии» на метавизуальные тексты неклассической поэтики, где репрезентация – *самоценное представление мира души художника** – становится родовым жанром, но *самоотчуждается* из-за установки неклассического мышления на «неразличение форм».

В сюрреализме и смежных с ним течениях (символизме, экспрессионизме и др.) этот декларируемый или неосознанный отказ привел к гипертрофии единственно возможного способа выражения – монтажа «*ошеломляющих образов*» [11], возносящих текст и художника – созерцателя в трансцендентную визуальную среду. Превращение репрезентации в мистико-онтологический инструмент и закрепление за ней статуса «экстралитературной фигуры» способствовало полному размыванию жанровых границ и тревожной неопределенности неклассической поэтики, при том, что репрезентация, о которой предпочли умолчать, всегда оставалась ее важнейшим жанром.

-
1. Андреева Н. В. Черты культуры 20 века в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2000.
 2. Пинковский В. И. Репрезентативный жанр поэзии сюрреализма / Филол. науки. 2007. № 1.

* В данном контексте чрезвычайно интересна книга М. Ямпольского «Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре» [10].

3. «Сюрреализм – это просто большая открытость миру»: малоизвестное интервью Хулио Кортасара // *Вопр. лит.* 2005. № 5.
4. «Вероятно, юнговских архетипов» – см. *Адорно Т.* Оглядываясь на сюрреализм // *Синий диван.* 2006. № 8.
5. Цит по.: *Гольдт (Майнц) Р.* Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // *Экфрасис в русской литературе* : тр. Лозанн. симп. М., 2002.
6. *Поплавский Б.* Автоматические стихи. М., 1999.
7. *Поплавский Б. Ю.* Сочинения / под общ. ред. С. А. Ивановой. СПб., 1999.
8. *Павлова Н. С., Бройтман С. Н.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005 // «Покой и молчание» Г. Тракля (к вопросу о неклассическом типе художественного целого).
9. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
10. *М. Ямпольский.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.
11. *Энциклопедический словарь сюрреализма.* М., 2007.

Л. А. Дягилева
г. Екатеринбург

Критическая проза В. Розанова: интерпретация и проблема жанровой номинации

В конце XIX – начале XX века в русской критике формируется интерпретационный тип критики, «предложившей принцип “я – субъекта” в качестве абсолютной парадигмы, порождающей значения и смыслы. Проблема жанра в таком контексте теряет свою актуальность и уступает место проблеме творческой индивидуальности, проявляющейся в специфическом типе письма» [1]. В. В. Розанов – один из наиболее ярких представителей этого направления. Для критических текстов Розанова характерны непредсказуемость, спонтанность, очевидное пренебрежение логикой, аргументами, доказательствами, то есть тем, что всегда определяет уровень литературно-критического анализма. Эти тексты не вписываются в жанровую классификацию, которой подчинялась критика предшествовавшего исторического периода.

Розановский дискурс обладает свойством самопорождающей структуры, которой свойственна принципиальная незавершенность.